

ственная архаическому сознанию бинарность или троичность построений на разных уровнях, видимо, является существенным элементом поэтики текстов Бажова.

Таким образом, двойная интерпретация служит у Бажова цели размывания однозначной системы оценок читателя и «уравнивания в правах» создаваемого им мира с повседневной реальностью. Это позволяет Бажову смоделировать культуру Полевского завода и сам заводской мир, по сути, во многих аспектах просто вымышленный автором. Именно в этом смысле можно говорить о Бажове как о стилизаторе, поскольку его сказы не воспроизводят поэтики какого-либо конкретного фольклорного жанра, но воспроизводят и пересоздают сам мир, способный продуцировать фольклорные тексты, мир традиционной культуры, мир, ощущающий повседневный и интенсивный контакт с архетипическими слоями бытия.

© Н. П. Жилина  
*Калининград*

## **ПРИНЦИПЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА В РАССКАЗАХ В. ШУКШИНА**

В каждую эпоху характер зримости, пластичности в литературе неповторимо своеобразен. Литература изобразительна ровно настолько и так, насколько и как это необходимо ей для решения задач, стоящих перед ней. Суть изобразительности литературы конкретной эпохи определяется уровнем понимания человека, степенью постижения его внутреннего мира и связей его с предметным миром, природой. По мере того как литература завоевывает человека, изобразительность принимает все более сложные формы.

Внутренний мир человека не сразу стал в искусстве полноценным и самостоятельным объектом изображения, долгое время в центре произведения оставались внешние процессы и события, в достаточной степени ясные и почти не требующие осмысления и истолкования. Общее понимание человека в ранних художественных культурах хорошо сформулировал М. М. Бахтин: человек «весь сплошь овнешнен. Между его подлинной сущностью и его внешним явлением нет ни малейшего расхождения. Все его потенции, все его возможности до конца реализованы в его внешнем социальном положении, во всей его судьбе, даже в его наружности: вне этой определенной судьбы и определенного положения от него ничего не остается. Он стал всем, чем он мог быть, и он мог быть только тем, чем он стал. Он весь овнешнен и в более элементарном, почти в буквальном смысле: в нем все открыто и громко высказано, его внутренний мир и все его внешние черты, проявления и действия лежат в одной плоскости».<sup>1</sup>

До начала 19 века в литературе действовал сформулированный Д. С.

Лихачевым применительно к средневековой литературе «закон замкнутости художественного времени». Смысл его в том, что фабула как цепь событий совпадает с сюжетом, то есть рассказом о них: «начало события есть и начало рассказа, конец события – конец повествования».<sup>2</sup> Концепция событийного времени требовала от повествователя как неприменного участника событий, им изображаемых, *внутренней* точки зрения на происходящее, которая исключала пространственно-временную свободу. Художественный психологизм, появившийся как особое эстетическое качество в литературе лишь в 19 веке, сопровождался возникновением особой организации изобразительно-выразительных средств, определяя собой и характер повествовательных форм.

Одним из важнейших принципов в литературе 19 века стал принцип изображения «глазами очевидца». Именно через восприятие индивидуальности дается мир в романах Льва Толстого и Достоевского, но особо законченную и последовательную форму принцип изображения мира через конкретное воспринимающее сознание принимает в прозе Чехова. Все эти открытия в исследовании человека были впитаны и усвоены последующей литературой.

Василий Шукшин вошел в литературу в самом начале 60-х годов 20 столетия, сразу же заявив о себе как о вполне сознательном продолжателе традиций русской классики. Принципы художественной изобразительности не могут не определяться своеобразием образа автора и его субъектных модификаций в произведении или ряде произведений писателя. Рассматривая рассказы Шукшина как органические части единой динамической художественной системы, нельзя не увидеть тех постоянных черт, которые позволяют говорить о диалектическом единстве и цельности образа повествователя в них. Хотя шукшинский рассказчик неперсонифицирован, анонимен и безличен (а значит, должен выполнять функции обычного книжно-литературного повествователя), его осведомленность в происходящем и способность понимания и оценки остальных персонажей ограничены. Рассказывая, повествователь всегда находится не над событиями, а как бы внутри них, отъединяясь все же от вмешательства в происходящее. При этом он предстает в облике простого очевидца событий, жителя тех же мест, что и его герои, обладающего сходным с ними жизненным опытом. Такой повествователь, хотя и представляет авторскую инстанцию в системе произведения, дает не объективную значимую характеристику людей и событий, а ту, которую позволяет ему сделать его кругозор, социальный, нравственный, эстетический опыт. Повествователь, приравняваемый по своему кругозору к остальным персонажам, и является, по существу, одним из них: такой повествователь не может претендовать на большее, чем на ограниченный собственным опытом угол зрения, абсолютным «писательским» знанием он не обладает.

Одним из важнейших средств для раскрытия характера героя и его

внутреннего мира в литературе 19 века становится описание его внешности, причем нарастающая аналитичность литературы приводит к превращению портрета из внешней характеристики в средство изображения процесса внутренней жизни, внутреннего развития человека. В то же время статичность портрета, как и других элементов описания, нарушается из-за развивающегося процесса драматизации повествования, перехода от эпических описаний обстоятельств к драматическому действию в оболочке повествования. Персонажи Шукшина также показаны во внешнем движении, и облик их зафиксирован в динамике, в пластике изменяющегося состояния. Поскольку существование любого человека всегда связано с определенной, конкретной ситуацией, в которой он так или иначе проявляет себя, то и изображение его соответствует именно этому конкретному моменту. Взгляд наблюдателя захватывает его в данный момент его жизни, и изображение подчиняется логике взгляда, передавая конкретность момента и субъективность наблюдателя.

Изображение внешности персонажа появляется не само по себе, а связано с определенным моментом действия и как будто вызвано взглядом рассказчика, наблюдающего за ним. Портрет строится на акцентировке отдельных деталей, а общий облик персонажа воссоздается в соответствии с законами воспринимающего сознания: во внешности выделяется черта, больше всего бросающаяся в глаза. Такая деталь дается «крупным планом», ей уделяется внимание повествователя, она может стать «лейтмотивной», не получая в то же время никакой психологической нагрузки. Такой портретной подробностью может стать кривой или длинный нос героя (как в рассказах «Микроскоп» и «Вянет, пропадает») или его большой рот (как в рассказе «Начальник»).

Примета облика не превращается в этих рассказах в характеризующую черту, определяющую образ в целом: через нее не проявляется социальная принадлежность персонажа, его характер или манера поведения. Принцип ее выбора, по всей видимости, чисто визуальный, обусловленный только взглядом наблюдателя. Такая повторяющаяся деталь ничего для читателя не проясняет во внутреннем мире персонажа, не содержит добавочной смысловой нагрузки. Она повторяется снова, когда взгляд наблюдателя улавливает именно эту, бросающуюся в глаза особенность.

Зарисовка наружности персонажа может незаметно переходить в размышления рассказчика, которые в этом случае имеют оттенок импровизированности, так как не носят обобщающего характера, не претендуют на психологический анализ и оставляют большой простор для читательской фантазии: «Колька – обаятельный парень, сероглазый, чуть скуластый, с льяным чубариком-чубчиком. Хоть невысок ростом, но какой-то очень надежный, крепкий сибирячок, каких запомнила Москва 1941 года, когда такие же вот, ясноглазые, в белых полушубках день и ночь шли и шли по улицам, одним своим видом успокаивая большой

город» («Жена мужа в Париж провожала»)<sup>3</sup>. Такая портретная характеристика выглядит скорее как реплика одного из действующих лиц, высказывающего мысль, которая только что пришла ему в голову.

Традиционной задачей реалистического портрета являлась прежде всего обрисовка характерной внешности человека. Шукшинский же рассказчик не сосредоточивается на внешности героя для того, чтобы обнаружить этому герою присущее, устойчивое, определяющее, существенное и типичное. Почти никогда мы не имеем портрета с обозначением ряда конкретных, тщательно выписанных особенностей лица и фигуры: описание героя дается обычно «к слову», мимоходом, при этом портрет никак повествователем не выделяется и внимание читателя к нему специально не привлекается: «На скамейку присел длиннорукий худой парень с морщинистым лицом. Такие только на вид слабые, на деле выносливые, как кони. И в бане парятся здорово» («В профиль и анфас»)<sup>4</sup>.

Движения персонажей, их жесты, позы могут очень внимательно фиксироваться рассказчиком. В таких случаях он в высшей степени конкретен и не упускает самых мелких деталей: движения передаются им точно и в полном объеме, без пропусков и без отделения главного от второстепенного, случайного. Им фиксируются не только те жесты, которые выделяются своей необычностью, а и движения самые обычные, привычные для персонажа. Все эти портретные детали не наполнены психологическим содержанием, а как бы являются результатом сознательной ориентации на документальную точность, объективную достоверность изображения. Характерные и случайные для героя жесты фиксируются рассказчиком с одинаковой точностью и, как правило, безоценочно. Так, если герой выходит из дома, повествователь не забудет отметить, что он оделся, когда же он возвращается, будет описан обратный процесс. В одном ряду с такими подробностями может быть запечатлена и важная портретная особенность, деталь, отражающая по-своему характер или судьбу персонажа. Негнувшиеся пальцы деревенского деда («В профиль и анфас») так же, как и ссутулившаяся спина и большие узловатые руки старого плотника («Степка») – это детали, за которыми угадывается вся жизнь человека. Но эти важные портретные штрихи воспроизводятся в общей динамике действия, как бы фиксируются взглядом рассказчика, не подкрепляясь его анализом. Характеристические особенности такой портретной детали сильно редуцируются из-за ее единичности (обычно она в тексте больше не повторяется), неакцентированности и видимой случайности изображения, как будто зависящего лишь от зрительных впечатлений рассказчика. Изображение воспроизводит облик персонажа, как бы «моментальным снимком» выхваченного из повседневно текущей жизни.

Детальность, пристальность в описании внешности человека может находиться в прямой зависимости от необычности, непривычности их

для воспринимающего. Так разглядывает чужого, незнакомого человека старик Никитич («Охота жить»), так внимателен к внешности журналистки Гринька Малюгин из одноименного рассказа, так невольно вглядывается в работников аптек Максим Волокитин, разыскивающий лекарство для матери («Змеиный яд»). Фиксация данного впечатления данного героя как основа портретизации лишает описание авторской полноты и объемности: понятно, что в другой ситуации эти люди будут по-иному вести себя и иначе выглядеть. Но если эти моменты останутся за пределами сознания главного героя, они останутся и за пределами изображения. Рассказчику так же, как и читателю, дано увидеть только *то и так, что и как* увидено главным героем. Портрет и портретные детали, пропущенные сквозь субъективное восприятие, получают обратную психологическую нагрузку, характеризуя скорее наблюдателя, чем наблюдаемое лицо.

В данном случае Шукшин использует принцип, который получил особое распространение и развитие в литературе 19 века. Следуя этому принципу, описывается лишь то, что может «принадлежать только одному индивидуальному взгляду, сознанию, восприятию»<sup>5</sup>, и поэтому оно «образует представление не только об изображенном, но и, может быть, часто менее конкретизированное, но не менее отчетливое – об изображающем, носителе изложения, носителе разума, понимания изображаемого»<sup>6</sup>. В рассказах Шукшина изображение последовательно и полно подчиняется принципу «изображаю как вижу»: пространство художественной реальности всегда строится вокруг наблюдателя (героя или самого рассказчика), восприятие которого является определяющим моментом в организации изображения. Вне чьей-то конкретики восприятия невозможно изложение событий, описание людей, природы, предметного мира. Ракурс изображения всегда определенный, и нахождение точки наблюдения не вызывает сомнений.

Основные принципы организации повествования и описания остаются в рассказах Шукшина постоянными на протяжении многих лет. Главной из них является установка на своеобразную «эмпиричность» повествователя, которая проявляется во всем: в выборе персонажей и способах их изображения, в обрисовке коллизии, в авторских комментариях, которые носят характер необязательности и случайности. Судьбы и характеры как будто берутся автором наугад, без какой-либо видимой причины, влияющей на выбор и определяющей его. Кажущаяся «случайность» авторского выбора определяется на самом деле основным принципом шукшинской поэтики, которую можно было бы определить как «поэтику частности». Все рассказы обращены к периферийным участкам: не большие биографии и глобальные события, а частные судьбы и бытовые коллизии – вот основной принцип шукшинской ориентации в пространстве современности. Частность обладает у Шукшина собственной ценностью, поэтому в его рассказах множество сюжетов

неразвернутых, судеб не исследованных, а лишь обозначенных.

Многие писатели этого периода исследовали современную жизнь сквозь призму героя, который предстал в виде ключевой исторической фигуры. Ни один из героев шукшинских рассказов не может претендовать на то, чтобы стать выразителем народного сознания, народной судьбы, но все вместе они как бы представляют общую народную точку зрения. Фиксируя различные проявления современной жизни, Шукшин отказывается от такого героя, сквозь призму которого читателю открылись бы самые важные, самые главные и значительные ее черты, но избирает такой подход, при котором из случайных, сугубо бытовых ситуаций и событий в жизни многих самых разных людей складывается общая картина современной национальной жизни.

Примечания:

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1976. С.476-477

<sup>2</sup> Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С.247-254

<sup>3</sup> Шукшин В.М. Собр.соч.: В 3 т. Т.2. М., 1985. С.543.

<sup>4</sup> Там же. С.262

<sup>5</sup> Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М., 1959. С.209

<sup>6</sup> Там же. С.200

© Н.А. Жукова  
Екатеринбург

## **АБСУРД И ПУТИ ЕГО ПРЕОДОЛЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ЧЕХОВА И БУЛГАКОВА**

Чехов и Булгаков, являясь представителями рубежной эпохи, отразили в своих произведениях то отклонение от нормы бытия, те болезни общества и человека, которые были осознаны именно в XX веке, когда, по словам Олби, «моральные, религиозные, политические и социальные структуры, которые построил человек, дабы «предаться иллюзии», рухнули». Переоценка базовых ценностей прошлого философской и художественной мысли XX века стала причиной появления идеи абсурда бытия (что в разных формах и с разной степенью отчетливости прозвучало в творчестве экзистенциалистов, «блумсберийцев», «абсурдистов» Беккета и Ионеско), которая во многом сформировалась уже в творчестве Чехова и Булгакова. (Конечно, есть у «абсурда» и значительно более отдаленные корни.)

С другой стороны, базовая идея XX века – поиск неких вариантов преодоления абсурда, попытка вновь соединить осколки разрушенного децентрированного мира, заместить опущенные ценности ценностями иного порядка, найти «предельные» атомы, неразрушимые начала бытия.

Художественное мышление Чехова и Булгакова направлено именно